

sichtspunkt aus klar erkennen, warum die *Repercussio* im e-Modus in erster Linie c sein muß. Die Forderung nach einem h konnte in einem so dominantschwachen Modus nur dem Einfall eines Thoretikers entspringen, dem es offenbar nicht schwer fiel, eine elementare Forderung des musikalischen Sinns einem reinen Formelparallelismus (*Repercussio* in der Dominante) einfach zu opfern.

WINFRIED SCHRAMMEK / JENA

Das Buxheimer Orgelbuch als deutsches Liederbuch

Das Buxheimer Orgelbuch ist die bei weitem umfangreichste und wichtigste deutsche Orgeltabulatur aus dem 15. Jahrhundert. Der 175 Blatt starke Kodex stammt wahrscheinlich aus Süddeutschland, vielleicht „aus dem Kreise Konrad Paumanns in München“¹, und befindet sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München². Der Bärenreiter-Verlag machte 1955 durch eine Faksimile-Ausgabe die wertvolle Handschrift leicht zugänglich³.

Wie fast alle deutschen Orgeltabaturen des 15. Jahrhunderts enthält auch das Buxheimer Orgelbuch neben Fundamentumstücken, Orgelmessensätzen und freien Orgelwerken klaviergerechte Umgestaltungen vokaler Vorlagen. Die meisten dieser auf der Vokalmusik basierenden Orgelstücke sind deutscher Herkunft, und zwar handelt es sich dabei um Bearbeitungen einstimmiger deutscher Liedtenores sowie um Übertragungen mehrstimmiger deutscher Tenorlieder. — Insgesamt gehen 117 der rund 250 Stücke des Buxheimer Orgelbuches auf deutsche Lieder bzw. deutsche Liedsätze zurück. Die Zahl der verwendeten deutschen Vorlagen beträgt jedoch nur 78, da 19 Vorlagen mehrfach zu Orgelstücken bearbeitet bzw. übertragen worden sind.

Die Tatsache, daß die deutschen Orgeltabaturen häufig deutsche Liedvorlagen verwertet haben, die uns völlig unbekannt sind, läßt ohne weiteres den Schluß zu, daß das deutsche Liedrepertoire des 15. Jahrhunderts wesentlich reicher gewesen sein muß, als es aus den wenigen bis heute erhaltenen Liederbüchern zu ersehen ist. Bereits in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts versuchte man daher, aus den Orgeltabaturen sonst unbekannte deutsche Lieder zurückzugewinnen. Besonders bemüht um die Lösung dieser zweifellos sehr reizvollen Aufgabe war Otto A. Baumann in seiner bei Arnold Schering angefertigten Dissertation *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabaturen*, Berlin 1934. Baumann umreißt sein Rekonstruktionsverfahren mit den Worten: „In Orgelsätzen, für die keine Vorlage bzw. Vergleichsquelle bekannt ist, wurde das Herausschälen der Liedweise versucht nach Analogie der Fälle mit Vorlage. Die c. f. mußten dann von ihren offensichtlichen Kolorierungen befreit werden“ (S. XXIII). Baumann unterscheidet nicht zwischen Bearbeitung und Übertragung, sondern versucht, aus deutsch überschriebenen Orgelstücken ohne Berücksichtigung ihrer Form den jeweiligen c. f. zu „eruieren“. Dieses Verfahren läßt sich jedoch bei den Bearbeitungen keinesfalls durchführen. Denn jeder kritische Vergleich einer Orgelbearbeitung mit ihrer einstimmigen deutschen Liedvorlage zeugt nicht nur von dem handwerklichen Geschick, sondern vielmehr von der schöpferisch-künstlerischen Leistung der Intabulatoren, die sich zwar an gewisse Grundgesetze hielten, im übrigen aber ihrer Phantasie sehr viel Spielraum gaben. Die Grundgesetze der Bearbeitungs-

¹ So Bertha Antonia Wallner, vgl. ihre Forschungen nach der Herkunft des Orgelbuches in ihrem Nachwort zur Faksimile-Ausgabe (bibliographische Angaben siehe Anm. 3).

² Die Signatur lautet: Bayerische Staatsbibliothek München, Cim. 352b (vormals Ms. mus. 3725).

³ *Das Buxheimer Orgelbuch*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von B. A. Wallner, in: Documenta musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Heft 1, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955.

praxis sind bekannt (Dehnung sowie Zeilenschluß- und Intervallausenspielung des Vorlagetenors, freie Hinzufügung einer virtuos-klavieristischen Oberstimme) — diese Kenntnis ermöglicht es aber nur, aus einer Orgelbearbeitung die Grundanlage der Liedvorlage vermutungsweise zu erfassen. Auch die objektiven Musterbeispiele der Fundamenta sind nur als Leitfaden durch das Prinzip der Bearbeitungstechnik, nicht aber als Nachschlagewerk für die Übersetzung von vokalen Wendungen in instrumentale Klauseln anzusehen. Es läßt sich zwar eine Reihe von typischen Formeln finden, die von den Bearbeitern bevorzugt angewendet werden, jedoch genügen diese Anhaltspunkte keinesfalls zur vollständigen Rekonstruktion der Vorlage. — Ein „Herausschälen“ des einer Orgelbearbeitung zugrunde gelegten Liedtenors ist also wegen der vielen künstlerischen Freiheiten, die die Bearbeitungsmethode dem Intabulator gestattet, ja sogar nahelegt, unmöglich. Man muß Walter Salmen voll zustimmen, wenn er sagt: *„Mit wissenschaftlichen Mitteln, mit analytischem Vorgehen kann man lediglich das Gerippe, die Halte- und Schwerpunkte des Melos extrahieren, wobei aber selbstverständlich nur tote Relikte zurückbleiben können ohne wirkliche Impulse, Form und Gehalt“*⁴.

Zu einem ganz anderen Ergebnis führt jedoch der Vergleich von Orgelübertragungen mehrstimmiger deutscher Tenorlieder mit ihren entsprechenden Vorlagen. Das Buxheimer Orgelbuch weist nämlich in seinem Bestand an deutsch überschriebenen Orgelstücken 11 Konkordanzen mit mehrstimmigen deutschen Liedern des Schedelschen und 6 Konkordanzen mit mehrstimmigen deutschen Liedern des Lochamer Liederbuches auf. An Hand dieses Vergleichsmaterials kann die Übertragungstechnik gut studiert werden. Durch den Konkordanzvergleich wird klar, daß die Übertragung (im Gegensatz zur soeben besprochenen Bearbeitung) ein vornehmlich handwerklich-schematisches Verfahren ist. Mehrstimmige deutsche Tenorlieder werden von den Intabulatoren als vollendete Kunstwerke aufgefaßt und ohne wesentliche Kürzung, Veränderung oder Hinzufügung lediglich für Tasteninstrumente spielbar gemacht. Dies geschieht ganz einfach durch das Übertragen des zwei- oder dreistimmigen Liedsatzes aus der Chorbuchnotation in die Orgeltabulatur, d. h. aus einer vornehmlich für Vokalmusik gebrauchten Notenschrift in die partiturähnliche Notierungsweise für Tasteninstrumente. Eine schöpferisch-künstlerische Bearbeitung der Vorlage findet dabei nicht statt; der Liedsatz wird entweder völlig notengetreu oder mit nur unbedeutenden Variierungen der Melodik und Rhythmik in die Tabulatur übertragen. Derartige Variierungen sind zumeist handwerklich-schematischer Art, sie lassen Tenor und Kontratenor in der Regel unberührt und zielen fast ausschließlich auf die virtuos-klavieristische Auszierung der Oberstimme ab. Fünf Übertragungsformeln werden hierzu in erster Linie benutzt, nämlich der Auftaktsdoppelschlag als freie Verzierung vor Beginn der eigentlichen Übertragung, der Unterterztriller als virtuose Auszierung der Subsemitonium- oder Unterterzkadenzen, der Trillerdoppelschlag und die Tonrepetition als klaviergerechte Belebung langgedehnter Notenwerte sowie die Zeilenschlußpassage als pausenersetzende virtuose Verbindung zweier Liedzeilen. — Diese aus dem Konkordanzvergleich gewonnenen Erkenntnisse ermöglichen zunächst in den Tabulaturen die sichere Feststellung auch von solchen Orgelübertragungen, deren mehrstimmige Liedvorlagen unbekannt sind. Darüber hinaus läßt sich bei derartigen Übertragungen durch die Erkenntnisse des Konkordanzvergleichs mit sehr großer Wahrscheinlichkeit sagen, wie die offensichtlich verschollene Vorlage ausgesehen haben muß. Eine Rückübertragung der auf unbekannten mehrstimmigen deutschen Liedern beruhenden Orgelstücke ist durch die regel- und sinngemäße Abänderung der Übertragungsformeln grundsätzlich möglich und zumeist sehr leicht durchzuführen. Aus dem Buxheimer Orgelbuch lassen sich auf diese Weise 40 mehrstimmige deutsche Tenorlieder des 15. Jahrhunderts zurückgewinnen. Diese bisher unbekannten deutschen Lieder

⁴ W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch, eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951, S. 74.

können den Anspruch erheben, als wesentliche Bereicherung für den deutschen Liedschatz des 15. Jahrhunderts gewertet zu werden⁵.

Allerdings muß hier eingeräumt werden, daß in einigen Übertragungen auch freie, nicht formelhaft-schematische Oberstimmenverzerrungen vorkommen, deren Rückübertragung Schwierigkeiten bereitet. Die Differenzen zwischen mehreren Rückübertragungslösungen dürften jedoch kaum größer sein als die Abweichungen, die die handschriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts häufig aufweisen, sofern sie ein Musikstück mehrfach überliefern. — Viel zahlreicher als derartige Übertragungen mit freien Auszierungen sind im Buxheimer Orgelbuch jedoch die Übertragungen vertreten, die überhaupt keine Übertragungsvarianten zeigen. Für diese Stücke besitzt die Buxheimer Tabulatur geradezu primären Quellenwert, ja, sie hat durch die original eingezeichneten Akzidentien und Taktstriche hier sogar noch größere Bedeutung als die Liedquellen in Chorbuch- oder Stimmbuchnotation. Einige dieser Buxheimer „Klavierspartierungen“, deren Rückübertragung nur eine Umschrift in moderne Notenschrift ist, zeigen zweifelsfrei Taktwechsel an und bestätigen so die Ergebnisse der Forschungen, die in den letzten Jahren zum deutschen Tenorlied des 15. Jahrhunderts gemacht worden sind.

Gerade die „notengetreuen“ Übertragungen des Buxheimer Orgelbuchs sind es auch, die es verbieten, diese Handschrift als „Tabulatur“ abzuwerten und nur als Nebensache zu behandeln; das Buxheimer Orgelbuch gehört vielmehr (trotz der bis auf Anfänge und Überschriften fehlenden Liedtexte, deren Ergänzung bei den Unika bisher nicht gelang) in den engsten Zusammenhang mit den Hauptquellen zur deutschen Kunstmusik des 15. Jahrhunderts, dem Lochamer, dem Schedelschen und dem Glogauer Liederbuch. Wie diese Quellen ist auch das Buxheimer Orgelbuch vor allem wegen seines reichen Bestandes an Bearbeitungen und Übertragungen deutscher Lieder als ein deutsches „Lieder- und Musikbuch“⁶ anzusehen; es zeugt von einem hochentwickelten bürgerlichen Musikleben, das in dem mehrstimmigen deutschen Tenorlied die charakteristische künstlerische Ausdrucksform, in dem Fundamentum die schulmäßige Grundlage und in einer virtuellen Tastenkunst die Befriedigung seiner Musizierfreudigkeit fand, darüber hinaus aber durch Intabulierungen ausländischer Kompositionen auch den Musikleistungen anderer Völker große Aufgeschlossenheit entgegenbrachte⁷.

WALTER SENN / INNSBRUCK

Der Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert

Im Instrumentarium der Gegenwart nimmt die Geige (in allen ihren Stimmlagen) eine Sonderstellung in zweifacher Hinsicht ein: 1. durch ihre seit mehr als dreieinhalb Jahrhunderten nahezu unverändert gebliebene äußere Gestalt und 2. als einziges Klangwerkzeug, für das die Musizierpraxis nicht neue, sondern historische Instrumente bevorzugt. Dadurch wird der Anschein erweckt, als ob bei der Geige ein Kontinuum des Klanges vorliege — eine Frage, die

⁵ Der Verfasser dieses Referates hofft, die durch Rückübertragung aus dem Buxheimer Orgelbuch erhaltenen 40 deutschen Liedsätze in Kürze herausgeben zu können. Gleichzeitig soll eine eingehende Untersuchung der Orgelbearbeitungs- und Orgelübertragungstechnik im 15. Jahrhundert veröffentlicht werden.

⁶ Diesen Terminus prägte Walter Salmen für das „Glogauer Lieder- und Musikbuch“, vgl. W. Salmen, *Glogauer Liederbuch*, in: MGG 4, Sp. 299 ff.

⁷ Während der Verlesung des Referates wurden den Anwesenden Notenbeispiele zur Einsicht vorgelegt, die eine Bearbeitung mit ihrer einstimmigen Liedvorlage (Bux 85/Loch 27), eine Übertragung mit ihrer mehrstimmigen Liedvorlage (Bux 12, 13 / Loch 16) sowie formelhaft veränderte und notengetreue Buxheimer Übertragungen mit den kommentierten Rückübertragungen des Verfassers (Bux 6, 9, 126 und 173) zeigten.